

## POLÉMICA COMUNICACIONAL Y ORIGEN DE LOS ESTUDIOS LLAMADOS “CULTURALES” EN AMÉRICA LATINA

Eduardo Romano  
Universidad Nacional de Buenos Aires

*El artículo se propone iniciar una reconstrucción del punto de partida de los llamados “estudios culturales” en América Latina, entre 1955 y 1975, aproximadamente. Parte de la crisis del modelo dominante respecto de las comunicaciones masivas y de la industria cultural, condenada sin apelación desde diferentes vertientes ideológicas: posiciones conservadoras, de la Escuela marxista-hegeliana de Frankfurt, del funcionalismo norteamericano, etc. Si bien no existe un “mapa” de las reacciones contra esa doxa imperante, el autor propone una primera aproximación que hace centro en el Río de la Plata, pero que extiende sus consideraciones a otros países (Chile, México, Venezuela) del continente. Y señala las lecturas (la revisión de Walter Benjamin, el italiano Antonio Gramsci, la semiología y el estructuralismo franceses) así como el contexto político-cultural (guerra fría, rebelión argelina, revolución cubana, resistencia popular peronista) que explican ese cambio.*

Este artículo se propone revisar panorámicamente la crisis de la estricta división alto/bajo, culto/popular, selecto/plebeyo y dicotomías similares en América Latina, aunque privilegiando el Río de la Plata, entre fines de la década de 1950 y comienzos de los años 1970, cuando irrumpe una perspectiva más comprensiva de la industria cultural en la región y de ciertos géneros populares (historieta, folletín, cancioneros, etc.) que no formaban parte de la doxa cultural vigente.

Los alemanes de Frankfurt, encabezados por W. T. Adorno y M. Horkheimer, condenaban la industria cultural norteamericana en su conjunto como una versión

mercantilista del control ejercido por el nazismo en Alemania o el stalinismo en la URSS, y, en su obstinación, ignoraban por ejemplo las novedades artísticas que llegaran a la música popular de los Estados Unidos con el jazz. Todo, en la radio, estaba según ellos al servicio de la publicidad y de la mera ganancia.

No menos apocalíptica, en general, era la mirada de los empiristas de la escuela de Chicago y de los funcionalistas norteamericanos. La Mass Communication Research que encabezaron David Lasswell, Paul Lazarsfeld o Robert Merton, atribuía a los medios una disfuncionalidad que obstaculizaba la disposición adaptativa, en un plano, y propiciaba la apatía política en otro, dada su acción “narcotizadora”.

Independientemente, las respuestas más conservadoras acerca de la cultura de masas – pienso en los planteos de Ortega y Gasset y de Francisco Ayala en España, de R. Leavis o Thomas S. Eliot en el ámbito anglosajón– seguían en vigencia e influyentes en nuestro medio. Una prueba es el volumen que la prestigiosa revista *Sur*<sup>1</sup> dedica a Argentina 1930-1960 en 1961. En la sección “Cultura de masas”, el sociólogo católico José M. Miguens traza un encuadre general y Alberto J Aguirre se dedica a la radio y televisión; Félix D. Frascara a los deportes; Joaquín Neyra al periodismo y C. A. Burone al cine. El encuadre reitera como única la actitud “receptiva y pasiva” (Miguens 330) del público, aunque luego emplee para referirse al mismo un lenguaje particularmente agresivo: “lo único que crea por sí la masa es el fermento de su propia descomposición: se pudre cada vez más en su materialidad y se funde cada vez más desesperadamente en el infierno de su miseria espiritual” (Miguens 333). Esa oposición masas materialistas vs. élite espiritualista se remontaba a la llamada generación argentina del 80 (Miguel Cané, Paul Groussac, Eduardo Wilde etc.) y su exclusivismo antidemocrático, que nunca

desapareció del todo del sustrato discursivo hegemónico, aunque desde 1916 algunos intelectuales y rigoyenistas comenzaron a objetarlo.<sup>2</sup>

Miguens se apoya en el filósofo alemán Karl Jaspers o en el sociólogo norteamericano Edward Shils: sólo los liberales y socialistas piensan en educar a las masas, porque comunistas y populistas halagan su superficialidad “y finalmente pasividad, alienación de sí mismo y falta de autorresponsabilidad” (Miguens 338). La decadencia de los sectores sociales elevados explica que nadie pueda encauzar la “aculturación e integración de estas multitudes” (Miguens 343) que, desprotegidas de una clase ilustrada orientadora, no llegan a configurar un pueblo, apenas constituyen “un montón inerte de personas movidas por estímulos exteriores” (Miguens 351).

Ese tétrico panorama es reforzado, a su manera, por los otros colaboradores. Alberto Aguirre escribe que el auditorio radial es una masa “imperativa y fluctuante”, ajena a “los valores reales” –cuya filiación no aclara– y presupone que la radio se rige por intereses comerciales ajenos a “la cultura” (es decir, artes). C.A. Burone le asigna escaso valor al cine del período, que aprovechó sobre todo la comicidad, cuya carga crítica el comentarista parece ignorar, pero que algunos nuevos directores –Torre-Nilsson, Tinayre, del Carril, Murúa, una serie heterogénea– aspiran a no quedar por debajo de la producción internacional, único parámetro evaluativo que tiene en cuenta. Para Félix Frascara, el deporte argentino pasó del “romanticismo” a la “lujuria” durante los años del primer peronismo (1946-1955), se le brindó “un estímulo poderoso” y desmedido para captar voluntades. Joaquín Neyra se centra en la “ética profesional” periodística y sólo atribuye a la intervención oficial abusos de poder. Cuando cuenta que el gobierno “clausuró y confiscó” *La Prensa*, matutino vinculado con intereses

norteamericanos en el país, nada dice acerca de que se hizo cargo de su edición la CGT (Confederación General del Trabajo) y de cómo funcionó en esos años posteriores, hasta 1955.

En cuanto a la izquierda política, en general, coincidía con el argumento central de Frankfurt, respecto de que los públicos cautivos de la industria cultural estaban encarnados por individuos alienados de su verdadera condición. En los 60, un joven (Herbert Marcuse) descendiente de esa Escuela, que fue convertido en estandarte por la revuelta estudiantil francesa de 1968, actualizaba esa posición en volúmenes como *Eros and Civilization* (1955), *One-Dimensional Man* (1964), *Negations: Essays in Critical Theory* (1968), etc. Para él, toda producción artística, desde la más selecta a la meramente entretenida, ha dejado de expresar contradicciones para volverse redituable, confortadora o excitante, para realizar una labor de sublimizadora de la libido. Las imágenes, además, han reemplazado a los conceptos, con una consecuente pérdida de racionalidad, y sólo podrá salirse de la cultura unidimensional si las masas son reemplazadas por individuos “capaces de comprender los hechos y de evaluar las alternativas” (Marcuse 1967 269). Muy próximo de esa actualización del pensamiento frankfurtiano se halla entonces un difundido comunicólogo venezolano, Antonio Pasquali. De los primeros escritos suyos que conozco, en una Antología de textos, destaco “Los intelectuales y el lenguaje audiovisual” (1958), donde les reprocha su indiferencia frente al fenómeno de la masscommunication y reivindica que existe un conocimiento audiovisual tan válido como el meramente letrado. Pero sólo menciona textos artísticos de cine y, en la oración final, aclara: “La manera más radical de contrarrestar la mediocridad actual es la de crear en el público mayores exigencias culturales, para que éste ejerza una irresistible presión sobre las fuentes de producción” (Pasquali 1960 61). O sea que privilegia al intelectual pedagogo y su posible acción

sobre la conciencia crítica del público, descuidando los aspectos perceptivos y emocionales del auditorio.

Tres años después, en su extenso y leído volumen *Comunicación y cultura de masas*, que revisó para su reedición de 1972, Pasquali demuestra con mayor claridad su adhesión al “pensamiento crítico” negativo, culpando a la publicidad comercial de todos los efectos malsanos que la comunicación mediática produce. Asegura, en el “Prefacio”, que el carácter privado de los medios, en su casi totalidad, es “la gran matriz común de todas las enajenaciones posibles” y que por eso sus análisis apuntan

a una de las tantas labores desalienantes que nuestro contorno cultural reclama con dramática solicitud: aquella que pretende racionalizar y curar uno de sus traumas más profundos, el de la atrofia comunicacional o el del anquilosamiento dirigido en las formas básicas del saber. (Pasquali 1972 41-42)

Este alternativismo, que apuntaba a recuperar o propiciar la actividad creativa del “pueblo”, por fuera de las que consideraba imposiciones mediáticas, debe ser reconsiderado en un contexto signado por el triunfo de la revolución cubana (enero de 1959) y la política cultural con que Fidel Castro subordinó el arte a la política en sus disertaciones de la Biblioteca Nacional (1961). Y por las operaciones culturales que, como respuesta, el gobierno estadounidense organizó alrededor de la Alianza para el Progreso, al iniciarse la década del 60.

También, sin duda, debe tenerse en cuenta la independencia de muchos países africanos durante esos mismos años, a pesar de la opinión y acción en contrario de los medios colonialistas. Tal vez la voz teórica de ese origen que más resonó en occidente fue la del médico

argelino Franz Fanon (*Los condenados de la tierra*, prologado por Jean-Paul Sartre en 1961), quien confiaba en que las luchas de liberación fijarían las tareas del arte y los artistas:

Mientras que al principio el intelectual colonizado producía exclusivamente para el opresor, sea para halagarlo o para denunciarlo a través de categorías étnicas o subjetivistas, progresivamente adopta el hábito de dirigirse a su pueblo. (220)

Esta tendencia alternativista alcanzó su mayor auge entre los intelectuales que participaban de la Unidad Popular del presidente chileno Salvador Allende. Guió el proyecto de la editorial estatal Quimantú contra los sellos privados (como el caso Zigzag) y el embate de libros como *Para leer el Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo* (1972) contra la empresa concentrada Disney, que agotó en tres meses su primera edición. Para ellos, sin discriminar, todos los mensajes y géneros mediáticos que no fueran francamente cuestionadores estaban al servicio de la dominación.

Héctor Schmucler prologaba ese ensayo con varias certezas terminantes: la reafirmación de las relaciones estructura/superestructura del marxismo clásico, ya sometidas a rectificación, entonces, por algunos marxistas europeos; la idea de que la clase hegemónica, dueña materialmente de los medios, “impone el sentido de los mensajes que emite” y los receptores se limitan a “una aceptación acrítica de las pautas culturales establecidas” (Dorfman-Mattelart 5), teoría unilateral de la manipulación que también resultaba poco convincente. Por su parte, los autores, en un “Pro-logo para pato-logos”, firmado en septiembre de 1971, agradecen a los estudiantes del CEREN (Universidad Católica) haber compartido un seminario sobre “subliteratura y el modo de combatirla”, cuya denominación implica ya la lucha contra un enemigo imaginario cuya maldad infinita se vale de todos los medios a su alcance. Por eso

afirman, convencidos, que en Chile las publicaciones del sello Disney han intensificado su periodicidad (de quincenales a semanales) “contra” el nuevo gobierno. Y lo hacen porque pretenden borrar contradicciones sociales “por medio de la imaginación evasiva” (Dorfman-Mattelart 17). Un criterio prejuicioso respecto de la imaginación (opuesta a raciocinio), ajena a la existencia de imaginarios sociales, y que confundía revolución política con campañas reformadoras del gusto colectivo, el cual siempre estuvo conformado por múltiples factores.

Si algunos acusaban a la expansión recolonizadora emprendida por los Estados Unidos desde que ocuparan una posición hegemónica, al iniciarse la segunda posguerra, otros se movían en un espacio limitado por la mirada sectaria: desconfiaban del entretenimiento, se desentendían de la emotividad o el goce perceptivo. Karen Littau (2006) nos ha recordado que en la poética clásica (grecolatina) derivada de Aristóteles, el arte no sólo habilitaba *delectare* (disfrutar) y *prodesse* (aprender), sino asimismo *movere* (conmover). En consecuencia, aquel exitoso libro se limitaba a analizar la representación familiar y las relaciones niños-adultos en la historieta que, según ellos, apuntaba premeditadamente a “inocentar el mundo de los adultos y mitificar el mundo de las niñez” (Dorfman-Mattelart 29); a oponer drásticamente la naturaleza bondadosa a la gran urbe maligna; a confirmar el etnocentrismo ario-europeo en los continentes más híbridos racialmente, “sin revelar la causa de su atraso” (Dorfman-Mattelart 62).

Esa última exigencia da la pauta de que no leían la historieta como ficción humorística y de ahí sus reiteradas denuncias contra la falta de verosimilitud: en ese micro-mundo todos consumen pero nadie produce, el ocio ha sustituido a la necesidad. Tal enfoque, crudamente contenidista, apenas en las páginas 123-124 reconoce un rasgo sensorial de las tiras (el uso de

colores en los casquetes de los sobrinos), pero lo pone al servicio de su lectura, determinada por el carácter de la empresa editora. Una lectura que parte de convicciones preestablecidas, donde Donald o Mickey son meros agentes imperialistas norteamericanos. Por eso, “mientras Donald sea poder y representación colectiva, el imperialismo y la burguesía podrán dormir tranquilos” (Dorfman-Mattelart 159). Para recalcar la fundamentación teórica de este enfoque, Mattelart escribió al año siguiente *Comunicación masiva en el proceso de liberación* (1973).

Pero esas argumentaciones ya recibían respuestas, por lo menos en Buenos Aires. En parte, eran resultado de trabajos que, todavía dubitativamente,<sup>3</sup> rescataban lo que el circo y el género chico criollos o los payadores suburbanos habían significado en el campo del espectáculo; el tango canción para la educación poética de la sensibilidad popular, sobre todo a través de la radiotelefonía; algunas colecciones narrativas vendidas en los quioscos (*La novela semanal* y sus imitadoras) para el acercamiento masculino/femenino. Rescataban medio siglo de una industria cultural criolla, autónoma de imperativos externos.

Iniciada de manera meramente empírica, esa recuperación halló en seguida algunos fundamentos teóricos. Los ecos de Antonio Gramsci en *Nación y cultura* (1959) de Héctor P. Agosti o de Walter Benjamin en “Situación del arte en la era tecnológica” (1961) de Jaime Rest, anunciaban también otras revaloraciones de fenómenos artísticos populares que, miradas desde hoy, pueden resultar todavía tímidas e incluso, en buena medida, contradictorias.

Agosti, funcionario del Partido Comunista Argentino, se animaba a recuperar aspectos de la subcultura criolla que su partido, influido por el liberalismo oficial, había identificado en mayor o menor medida con la “barbarie”. Ese revisionismo interno produjo una conmoción partidaria y sus jóvenes seguidores (Carlos Portantiero, Juan Gelman, José Aricó, etc.) fueron



expulsados a mediados de los 60. Agosti dio a tiempo un paso atrás, pero sus audacias intelectuales no volverían a repetirse con posterioridad. Lo de Rest tiene otra explicación, por fuera del pensamiento político. Su posición intelectual, en principio, era afín con el grupo de la revista *Sur* y más aún con el de los socialistas reunidos en *Realidad*, pero estaba dotado de una enorme curiosidad bibliófila, la que le permitió injertar, entre sus lecturas funcionalistas, la del texto –traducido al francés– del famoso artículo de Benjamin, cuya versión definitiva es de 1937. Benjamin, al anunciar “la muerte del aura”, instalaba otra manera de leer las relaciones entre arte y tecnología. Y a eso sumaba Rest la curiosidad por lo que afirmaban los primeros gramscianos británicos, como Richard Hoggart o Raymond Williams, todo lo cual lo llevaba a reivindicar algunos aspectos de la publicidad o de una historieta de Chic Young.

Más consistente fue la tarea de Eliseo Verón y Oscar Masotta, responsables del Centro de Investigaciones del Instituto Di Tella donde, en 1967, organizaron un simposio sobre “Teorías de la comunicación y modelos lingüísticos en las ciencias sociales”, que evidenciaba tempranas e inteligentes lecturas de Roland Barthes, Lévi-Strauss, Marshall Mac Luhan. En su intervención durante el citado simposio, Masotta apelaba, para analizar el lenguaje de las historietas, no a supuestos efectos lesivos, como el funcionalismo norteamericano, sino a “un previo análisis de la estructura de los mensajes (...) en la línea de Saussure y la lingüística estructural, de Lévi-Strauss y de la semiología francesa” (Masotta 193).

Barthes, de “Le Mythe, aujourd’hui” (1956) a “Elements de semiologie” (1964), publicado en la importante revista parisina *Communications*, había fundamentado que la semiología era el camino para llegar a lo ideológico y debía preceder a las consideraciones económicas, sociológicas o políticas en el caso de los lenguajes mediáticos.

Convencido de los aspectos artísticos de las mejores historietas, Masotta editó en 1968 tres números de la revista *LD* (Literatura Dibujada), dedicada al género, y organizó en octubre del mismo año una precursora Bienal Mundial de la Historieta, a partir de una idea del Director de la Escuela Panamericana de Arte, David Lispyz. En el primer número de aquella publicación, escribía: “lo que antes era un consumo irreflexivo, deberá ser ahora, y cada vez más, el motivo de una apropiación lúcida e inteligente” (sin datos de página). La recuperación de los aspectos artísticos de las historietas encontraron un rápido eco en algunas de las publicaciones de difusión del Centro Editor de América Latina, a las que me referiré luego, cuando el mundo académico argentino, sometido a las imposiciones dictatoriales,<sup>4</sup> nada opinaba al respecto o se debatía en los prejuicios señalados respecto del volumen panorámico editado por *Sur*.

En “Breve examen de la historieta”, primera parte de un fascículo escrito con Jorge B. Rivera, trataba, en 1971, de deslindar la participación del trazo y de la palabra en los procedimientos del humor gráfico o de clasificar diferentes estilos historietísticos siguiendo observaciones del nº 15 (“Analyse des Images”) de la mencionada revista *Communications* (1970).

Al año siguiente, Oscar Steimberg iniciaba, con “La historieta. Poderes y límites” (fascículo de la colección *Transformaciones. Enciclopedia de los fenómenos de nuestro tiempo* que comenzó a editarse en 1971) una trayectoria dedicada a diversas lecturas del género que llegan hasta hoy.<sup>5</sup> Allí partía, humildemente, de llamarlo “un género menos que menor”, para luego señalar los procedimientos reflexivos de Jules Feiffer en una tira como *Peanuts* o la pedagogía artística que los grandes historietistas habían realizado, merced a sus imágenes, sobre el gran público internacional.<sup>6</sup>

Esa tendencia revisionista se consolida con varios aportes que pueden rastrearse asimismo en otros países de América Latina, aunque no exista aún una cronología de este viraje a nivel continental. No se le puede negar a *Comunicación y cultura. La comunicación masiva en el proceso político latinoamericano* –revista que comenzó a salir desde 1973 en Buenos Aires y continuó luego en México, en razón de una nueva dictadura, la más sangrienta, implantada en 1976– la denuncia de una infraestructura destinada al dominio político-cultural del público.

Pero la variedad indiscutible de opciones y situaciones receptivas relativizaba ese poder. Por eso desde *LENGUAjes. Revista de lingüística y semiología*, cuyo Comité Editorial integraban Juan C. Indart, O. Steimberg, O. Traversa y E. Verón, Paula Wajsmann comenta el citado ensayo de Dorfman-Mattelart comenzando por recordarles que en la historieta “las imágenes a menudo establecen un contrapunto irónico con el texto” (Wajsmann 127), que desconocen la atracción por el juego y el placer que los niños –y otros– experimentan consumiendo historietas.

Esa objeción dejaba claro que el alternativismo marxista (¿o seudomarxista?) sólo daba respuesta a un aspecto del fenómeno mediático. Y uno podría extender esa limitación a otros fenómenos artísticos, sobre todo si recordamos algunos argumentos del crítico literario uruguayo Ángel Rama en su ponencia “Sistema literario y sistema social en América Latina”, leída en la Universidad de Bonn (1970).

Con anterioridad, desde mediados de los 60, Rama había publicado en el semanario *Marcha* de Montevideo, una serie de artículos que releían la participación de voces populares en la poesía gauchesca, hasta los poemas culminantes de Hernández, Del Campo y Lussich, así como la desviación nativista<sup>7</sup> de Elías Regules hacia el 900. La ponencia de Rama apunta a

ciertas debilidades de la historiografía literaria latinoamericana y una de ellas consiste, para él, en ocuparse sólo de ciertos textos, considerados prestigiosos dada su condición genérica (poema, cuento, novela), e ignorar lo que queda fuera de ese corpus canónico. Además, dicho corpus transfiere sin vacilaciones tendencias europeas a Latinoamérica y es capaz de intentar una explicación de la gauchesca rioplatense desde el romanticismo, ignorando todo tipo de especificidades regionales.<sup>8</sup> Propone, al respecto, un establecimiento más autónomo de secuencias y una lectura que, sin desconocer los avances teóricos europeos, no ignore nuestras particularidades. A lo cual agrega la necesidad de que al espacio llamado literatura “ingresen todas las producciones, escritas u orales, que utilicen la palabra para construcciones imaginarias de tipo simbólico (lo que configura un enorme material donde se apelmazan, junto a plaquettes de poesía y alta ensayística filosófica, folletines, canciones tradicionales, representaciones semiteatrales, oraciones y repertorios ceremoniales, pliegos de cordel y el conjunto monumental de textos de la mezzomúsica, de la radio y la televisión)” (Rama 88-89). La enumeración es algo confusa, abarca desde la pura oralidad artística hasta productos de la industria cultural (programas radiales y televisivos); incluye a la “representación”, del carácter que sea, lo cual pertenece ya a otro campo, el del espectáculo, y el ensayo filosófico tampoco contribuye a aclarar lo que más interesa: el aspecto artístico literario de productos nunca escritos o que usaron la escritura como mero pasaje a una nueva oralidad (lo habitual en el caso de la canción), así como el análisis de la multiplicidad de géneros mediáticos en constante fluir e interconexión.

En ese mismo momento también aparecen, curiosamente en colecciones de divulgación y por fuera de la Universidad de Buenos Aires, intervenida por la mencionada dictadura cívico-

militar que encabezara el general Juan Carlos Onganía, las series de fascículos *Literatura Contemporánea y Transformaciones*, del Centro Editor de América Latina, donde aportan a ese nuevo enfoque trabajos de Aníbal Ford, Heriberto Muraro, Jorge Rivera, Oscar Steimberg y yo mismo, entre otros. El Centro Editor de América Latina había sido creado por Boris Spivacow cuando los funcionarios dictatoriales lo expulsaron de Eudeba, editorial desde la cual realizara una revolución en la lectura, vendiendo mediante quioscos callejeros colecciones de libros a escaso precio. Coherente con esa actitud, el Centro lanzó en febrero de 1967 los *Cuentos de Polidoro* para los niños, 80 álbumes que reunían 5 títulos cada uno. Meses después, *Capítulo de la Literatura Argentina*: “creo que fue la primera colección en el mundo que publicó un fascículo con un libro” (Spivacow 67) recuerda Spivacow. Dirigida por el novelista Roger Plá, contó con el asesoramiento del profesor Adolfo Prieto y la labor ineludible del Secretario de Redacción, Luis Gregorich, y llegó a completar 59 entregas semanales. Su enorme éxito (más de cien mil ejemplares de cada entrega) consolidó esa aventura editorial que no contó ya con aquellos quioscos callejeros propios, pero apeló al quiosco comercial, a las librerías y a la venta por crédito. Además, la habilidad editorial de Boris hizo que, posteriormente, relanzara muchos de sus fascículos encuadernados y agrupados por cuestiones temáticas, géneros, períodos, etc.

La Biblioteca de Literatura, la Enciclopedia de Literatura Argentina y la Enciclopedia Literaria, dirigidas por Aníbal Ford entre 1967-1969, abrieron nuevas brechas frente a una concepción de la literatura reducida a las bibliotecas y librerías, al formato libro. En la segunda, y luego de unas *Fuentes para el estudio de la Literatura Argentina* encargada al especialista Horacio J. Becco, los cuadernillos de 62 páginas atacaron frentes particularmente descuidados por nuestros estudios canónicos: los folletines que Eduardo Gutiérrez publicara desde 1878 en

el diario de su familia, *La Patria Argentina*; el escritor y periodista popular Fray Mocho (seudónimo de José Álvarez, animador de los primeros años de la revolucionaria revista ilustrada *Caras y Caretas*, 1898-1903); El sainete, principal ingrediente del teatro por secciones a cargo de autores criollos desde 1898; La poesía gauchesca, etc.

La Enciclopedia Literaria tuvo una rama dedicada a autores españoles e hispanoamericanos y otra de alcance teórico, en la cual Susana Chertudi escribió sobre *El cuento folclórico*, Jorge B. Rivera sobre *El folletín y la novela popular* y Jaime Rest se ocupó de *Literatura y cultura de masas*. En este cuadernillo, que emplea el mismo modelo y formato de los otros dos, amplía el artículo mencionado anteriormente y aprovecha otro, publicado por la Universidad Nacional de La Plata en 1965: “Alcances literarios de una dicotomía cultural contemporánea”.

Contra los defensores a ultranza de la división alto/bajo, selecto/vulgar, etc., sostenida por los críticos conservadores –algunos de los cuales ya fueron citados–, Jaime Rest reconoce la importancia de “una vasta marea de democratización” (1967 9) que, al ampliar el espectro de los consumidores culturales, debió halagar sus gustos con otra clase de producción simbólica, la cual comenzó a borrar aquellas barreras divisorias. Es lo que han señalado, puntualiza, Richard Hoggart, Raymond Williams, Jacques Barzun o David Manning White, conscientes de que, “para lograr una adecuada estimación” (Rest 1967 13) de esos productos, falta un cuerpo de doctrina sistemático. Su falta afecta al propio ensayo que escribe y por eso, en un lugar, acusa a toda la producción para las masas de fabricar “productos uniformados que se ajustan a diversas recetas establecidas” (Rest 1967 17) y, en otro, reconoce que existen guiones cinematográficos,

historietas, teleteatros, narraciones policiales y de ciencia ficción, tiras de humor gráfico, de incuestionable valor artístico.

En esa dirección redobla su apuesta, asegurando que “la actitud desdeñosa responde al desagrado que se originó por la pérdida del control cultural” (Rest 1967 51) en las élites dirigentes. Además, recuerda que si Don Quijote terminó condenando a todos los libros de caballerías, el cura y el barbero, cuando procedieron a la prolija selección de su biblioteca, excluyeron del fuego a muchos por encontrarlos literariamente valiosos. Por eso su propuesta final dice que la literatura para las masas ofrece una vía de acercamiento (divulgación) para llegar a los autores más selectos y de entretenimiento (policiales, ciencia-ficción, historietas) a personas poco educadas y que sufren el ajetreo de la vida urbana moderna. Advierte, sin embargo, que sus productos entrañan “el serio peligro de ofrecer con excesiva ligereza atajos intelectuales que conducen en forma inevitable a callejones sin salida” (Rest 1967 40).

Sólo en el mexicano Carlos Monsiváis descubro una actitud temprana parecida, aunque su prosa periodística ponga las lecturas al servicio de la observación. Y digo esto porque sus “crónicas” de 1967-1970 me parecen mucho más audaces y revulsivas que las reflexiones teóricas que simultáneamente escribió respecto de las modificaciones culturales a las que me vengo refiriendo. En *Días de guardar* (1970), primera recolección en libro de sus crónicas, tropezamos desde el principio con una prosa abigarrada y dispuesta a manera de collage, que exige una lectura analítica ardua, que no elude deslizarse entre ambivalencias para eludir posiciones definitivas o sectarias. Una prueba es “Cuevas en la zona Rosa” (1967-1970):<sup>9</sup> por un lado apoya al plástico José Luis Cuevas que desde 1956 viene impugnando a los muralistas

mexicanos por “ineptos y dogmáticos”; por otro, apunta irónicamente a que los entusiastas de Cuevas residen en las galerías de la zona más refinada<sup>10</sup> del Distrito Federal:

La Zona Rosa, centro de la moda, ha sido también y simultáneamente una invención del ánimo, el punto de partida del México pop y op, la sede del México-Petronio que dictaminará elegancia y cultura, new look y nuevos environments. (Monsiváis 1970 83)

Desde 1965, allí se alberga la recepción de Rauschenberg y Oldenburg (pintores norteamericanos del pop-art), se realiza el primer Concurso de Cine Experimental y entre el público sofisticado sobresalen los primeros hombres preocupados por vestir a la moda, sean liberales o conservadores. Y el “Mural efímero” de Cuevas sanciona una nueva manera de desmitificar la perennidad artística.

Pero el estilo renovador que el propio Monsiváis impone a la crónica se advierte mejor en algún otro texto. Por ejemplo, el que se refiere al “ídolo” joven e internacional Rafael, fechado en 1968-1969 y con muchas subdivisiones internas, como es común en sus textos más ambiciosos. Tiene dos partes (en realidad dos recitales distintos), cada una integrada por otras cinco unidades menores, siempre encabezadas por títulos inquietantes. Las partes, tituladas “Porque ellos verán a Dios” y “Las conquistas y los beneficios de la revolución”, llevan subtítulos confrontables: The Out Crowd y The Inn Crowd, creo que para distinguir rasgos de las multitudes de cualquier lugar y de las multitudes locales. Un tópico que las liga, sin embargo, es el trasfondo religioso que Monsiváis percibe, ya cuando denomina al escenario, en las primeras líneas, “lugar del holocausto” y “altar propiciatorio” (Monsiváis 1970 45). Una religiosidad laica y mediatizada. Sobre ese fondo, traza una crónica del espectáculo, con sus acotaciones e



interpretaciones permanentemente intercaladas, y dentro de las cuales a su vez disemina –una estructura de muñecas rusas típicamente barroca– opiniones teóricas a las cuales tampoco deja sin hacerles alguna observación.

Esa franja parte nada menos que de Gustave Le Bon, el primero en hablar de las multitudes, antes de que finalizara el siglo XIX, y sigue con Eric Fromm y Vance Packard, quienes no hubieran podido “explicar lo que derrotaban las palabras” (Monsiváis 1970 47), con menciones al “Teórico Súbito” o al “Teórico Inmediato”, cuyas intervenciones están siempre ridiculizadas y son un emblema del pensamiento abstracto que trata de dar cuenta de lo concreto sin mediaciones, tanto como la del Pop-psicólogo:

En cada show se verifica puntualmente el encuentro de un público-hembra y un ídolo que se apresta a someter, a asediar, a conquistar y humillar esa masa informe que va con la disposición absoluta de terminar implorante, sumisa...

(Monsiváis 1970 54)

El ídolo atrae de una manera incompatible con la política –ya anticipé que lo ubica cerca del rito religioso–, lo cual no impide que el autor formule ironías al respecto, sobre todo contra el PRI (Partido Revolucionario Institucional) que era el heredero burocrático de una revolución fracasada (la campesina de 1910-1917).

Adolescentes y mujeres “reproducían las técnicas litúrgicas frente al ídolo y se vengaban de la falta de equivalentes contemporáneo de los antiguos Tueros, Negrete e Infante” (Monsiváis 1970 50). Al oír “Yo soy aquel” (...) nadie hubiera contestado: que ayer nomás decía el verso azul y la canción profana” (versos de Rubén Darío). Buenos ejemplos de las acotaciones laterales permanentes con que el cronista se desliza a comentarista, y a la cual sumo ésta,

donde ciertas referencias alteran la homogeneidad de la enumeración, cuando la multitud está desconcentrándose, y que cierra la primera parte: “Esa Alameda que dejaba de ser la Arena Coliseo, el Estadio Azteca, el Zócalo y el circo romano, indicaban lo precario de la situación, y de nuevo el cansancio lo dominaba todo” (Monsiváis 1970 52).

La segunda parte alude a otro show, dos años posterior, en el Patio y la Fuente, que renueva la fiesta popular, acotada por los mandatos de una industria internacionalizada –antes hizo referencia a ídolos de la canción mexicana en gran medida olvidados– durante esa década: “Como todo fenómeno de los sesentas, Raphael es su valor intrínseco y su vocación y su leyenda y sus gacetillas de prensa y su equipo promocional” (Monsiváis 1970 53). Equipo que integran el apoderado, el compositor y arreglador (Manuel Alejandro) y “seguramente un director escénico encargado de poner cada uno de los movimientos, de los ademanes, de los desplantes del cantor veinteañero”, junto a la escenografía desopilante pero que no inhibe “la voluntad de diversión” de los asistentes. Por eso Monsiváis señala que no importa mucho “la mediocridad del repertorio”, porque “lo de menos es la excelencia o la calidad” y sí “importa el desenfreno emotivo”, similar al que domina algunas asambleas del PRI, “de una nueva y breve religión de consumo exclusivamente latino” (inequivalente con los seguidores de Aznavour, Mick Jagger, Paul McCartney). El ídolo pasajero llena un hueco que otras actividades y protagonismos dejaron vacío y concluye con esta ironía (modificadora de un refrán), que no apunta sólo a los consumidores menos educados: “El que esté libre de posters que arroje la primera piedra” (Monsiváis 1970 60). Pero lo más notorio es que reconoce diferencias y jerarquías entre los intérpretes de la música popular, sin caer en juicios negativos y totalizadores insostenibles. Los cuales todavía pueden leerse en sus primeros artículos y

ensayos sobre la historia intelectual mexicana. Por ejemplo, en lo que debió ser un bosquejo preparatorio o un desprendimiento de su extenso ensayo para la *Historia general de México* (1976) dirigida por Daniel Cossío Villegas y que tituló “Proyecto de periodización de historia cultural de México” (1975).

Allí insiste en apelar al criterio generacional para el ordenamiento del tema, aunque luego lo descalifique; utiliza el término “cultura” sólo como sinónimo de artes (pintura, música, literatura, etc.); destaca que la “guerra fría” generó un periodismo masivo anticomunista, en el cual no observa fisuras, que ayudarían a explicar mejor procesos como la huelga ferroviaria mexicana de 1959, ferozmente reprimida por el gobierno desarrollista de Adolfo López Mateos (1958-1964); ignora la importancia de la radio a partir de 1930 y de la televisión desde fines de la década del 50.

Tal vez para subsanar esos huecos, encabeza su colaboración (“Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”) al segundo tomo de la mencionada *Historia general de México* (1976) con unas “Notas introductorias”, en la primera de las cuales puntualiza

En lo básico, el trabajo se ha centrado en procesos de la alta cultura, con sus grupos y personalidades consagradas. Por tanto, fuera de ciertos aspectos del teatro y del caso del cine, se ha prescindido del examen cada vez más indispensable de las formas mayoritarias de la cultura popular y del análisis consiguiente de los medios masivos de difusión. También, segunda limitación confesa, no se han considerado procesos tan determinantes como el de la prensa, uno de los vehículos principales de la cultura e incultura política que,

entre otras aportaciones, ha dado aguda y creativa noticia de las petrificaciones y modificaciones del lenguaje. (1377)

Aunque aceptemos ese descargo, no deja de llamarnos la atención que hable en él de “medios de difusión” y no de comunicación, como solían hacerlo los alternativistas, presuponiendo la actividad exclusiva de un polo emisor, o que asigne a la prensa exclusivamente incidencia lingüística y política, dada la presencia de lenguajes artísticos (diagramación, ilustraciones, editoriales, artículos de opinión, textos literarios, etc.) en la prensa moderna desde el siglo XVIII y sobre todo desde el XIX. Posteriormente, y por lo menos desde el ensayo *Nuevo catecismo para indios remisos* (1981), Monsiváis ahonda su exploración de la sociedad mexicana más allá de lo limitadamente intelectual, para lo cual su propia labor periodística –gráfica y radial- fue decisiva. Esa nueva etapa justifica juicios como el siguiente, de su compatriota Adolfo Castañón, quien lo considera “un explorador y un viajero”

Es un Marco Polo de la miseria y de la opulencia, un agente viajero de la crítica que vive atravesando las fronteras sociales, desde los bajos fondos hasta la izquierda exquisita, pasando por las masas y las estrellas, las figuras legendarias y las tragedias, las máscaras y las fiestas. (Castañón 2005 50)

El recorrido anterior, inevitablemente incompleto, no deja dudas, creo, de que las impugnaciones frontales a la industria cultural –más desarrollada en ciertos países o regiones: México, Brasil, el Río de la Plata- habían entrado en crisis y muchos intelectuales del continente comenzaban a ensayar una explicación menos prejuiciosa de los imaginarios artísticos y una revalorización de muchos géneros mediáticos, desde los dibujos historietísticos, el melodrama filmico, los cancioneros populares (tangos, boleros, ritmos centroamericanos), etc.

Podemos considerar que en esa etapa surgieron los luego llamados “estudios culturales” –por influencia norteamericana– en América Latina, cuyo segundo momento puede quedar fijado desde fines de la década del 70, cuando aparece la revista *Punto de vista* en la Argentina o se inicia la segunda época de *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación* editada por CIESPAL (Centro Internacional de Estudios Superiores para América Latina) y comienzan a circular por el continente los nuevos o primeros trabajos de Beatriz Sarlo, Néstor García Canclini, Jesús Martín-Barbero y Renato Ortiz, entre otros estudiosos destacados.

### **Obras citadas**

- Avellaneda, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983/1*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (BPA 156), 1986.
- Castañón, Adolfo. *Nada mexicano me es ajeno. Seis papeles sobre Carlos Monsiváis*. México: UACM, 2005.
- Dorfman, Ariel y Armand Mattelart. *Para leer el Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.
- Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Littau, Karen. *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía*. Buenos Aires: Manantial, 2008/2006.
- Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología e la sociedad industrial avanzada*. México: Mortiz, 1968/1964.
- Masotta, Oscar. *El pop art*. Buenos Aires: Columba, 1967.
- . *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1969.
- Miguens, José M. “Un análisis del fenómeno”. AA.VV. eds. *Argentina 1930-1960*. Buenos Aires: Sur, 1961.
- Monsiváis, Carlos. *Días de guardar*. México: Era, 1970.
- . “Proyecto de periodización de historia cultural de México”. *Texto crítico 2* (Universidad Veracruzana, Facultad de Humanidades) (1975): 91-102.
- . “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”. Cosío Villegas, Daniel ed. *Historia general de México. El México contemporáneo*. México: El Colegio de México, 1976. (1375-1548)
- Pasquali, Antonio. *Los intelectuales y la expresión audiovisual*. Caracas: UCV, 1960.
- . *Comunicación y cultura de masas*. Caracas: Monte Ávila, 1972.
- Rama, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses: literatura y sociedad*. Buenos Aires: Calicanto Editorial, 1976.
- Rest, Jaime. “Situación del arte en la era tecnológica”. *RUBA VI*. 2 (1961): 207-338.
- . *Literatura y cultura de masas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina/ Enciclopedia Literaria 1004, 1967.

- Rivera, Jorge. *La investigación en comunicación social en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur, 1987.
- Sarlo, Beatriz. (2013) "El barroco de Carlos Monsiváis". *Ñ (Revista de cultura)*. Clarín 441. Buenos Aires, sábado 10 de marzo 2013.
- Spivacow, Boris. *Memorias de un sueño argentino. Entrevistas de Delia Maunás. Apéndices de Víctor Pesce y Carmen González de García*. Buenos Aires: Colihue, 1995.
- Steimberg, Oscar. "La historieta. Poderes y límites" *Transformaciones. Enciclopedia de los grandes fenómenos de nuestro tiempo* 41. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972.
- Wajsmann, Paula. "Polémica: Las imágenes del imperialismo (I). Una historia de fantasmas". *LENGUAjes. Revista de lingüística y semiología* 1 (1974): 127.

## Notas

<sup>1</sup> Fundada en 1931 por Victoria Ocampo, reunió un doble Comité de redacción —extranjero y criollo—, una presentación imponente de 200 páginas y papel inglés especial para 100 de sus ejemplares. Se vendía exclusivamente en librerías céntricas y a \$ 2,50 (un diario costaba entonces \$ 0,20), el precio de un libro estándar.

<sup>2</sup> Con el primer presidente constitucional elegido por el voto secreto y obligatorio, el radical Hipólito Yrigoyen, en 1916, y la reforma Universitaria de 1918, las pautas culturales excluyentes comenzaron a sufrir los primeros cuestionamientos en el seno de la intelectualidad argentina.

<sup>3</sup> Algunos ejemplos pueden ser "El circo criollo de Juan Carlos Castagnino y Lunfardía de José Gobello, ambos de 1953; El tango. Mito y esencia, publicado por Tulio Carella en 1956, o Historia del sainete nacional de Blas Raúl Gallo y El arte de los payadores de Ismael Moya, editados en 1959" (Rivera 1987 77).

<sup>4</sup> En junio de 1966, el general Juan Carlos Onganía, jefe del ejército, se había sublevado contra el presidente electo Arturo Illia e impuesto una dictadura neoliberal en lo económico y confesional en lo cultural, que se autoproclamaba "occidental y cristiana": prohibió representaciones teatrales, secuestró películas, clausuró exposiciones pictóricas, censuró publicaciones, intervino en los hoteles de citas, etc. (ver Avellaneda 1986).

<sup>5</sup> En 2013 Oscar Steimberg reeditó, muy ampliado, su volumen *Leyendo historietas. Estilos y sentidos de un 'arte menor'* (Nueva Visión 1977) que abarca todos sus trabajos importantes dedicados al género.

<sup>6</sup> En el ensayo *El pop-art* (1967) de la colección divulgadora Esquemas (10), Masotta se preguntaba en el Prólogo: "¿Cómo hablar de pop sin reflexionar sobre la correlación entre artes visuales y la extensión moderna de los medios de información?" (11). Y todo su análisis giraba sobre una descalificación del arte realista que había intentado buscar referencias (a cosas) donde había que leer signos y símbolos dotados de, por lo menos, cierta autonomía. Para lo cual buscaba respaldo en un artículo ("Présentation mytologique de la nouvelle imagerie") de José A. Franca aparecido en el nº 221 de *Le Temps Modernes*.

<sup>7</sup> Llamo nativismo a la tendencia poética que, en lugar de darle la palabra al gaucho y establecer un contrapunto implícito del personaje con la voz del poeta, sólo reproduce algunas palabras del iletrado y entre comillas, como Rafael Obligado en su Santos Vega (tres cantos en la edición de 1885, agregó uno más en 1906).

<sup>8</sup> La literatura gauchesca nació en la Banda Oriental con Bartolomé Hidalgo (1788-1822), se extendió a Buenos Aires cuando ese poeta cruzó el Río de la Plata y luego al sur de Brasil (Estados de Río Grande y Santa Catarina).

<sup>9</sup> La manera de fechar le permite reunir, en un mismo texto para el libro, fragmentos de más de una crónica escrita a lo largo de ese lapso.

<sup>10</sup> Algo similar sucedió en Buenos Aires, donde el Instituto Di Tella, que albergó la aclimatación del pop-art, estaba situado en el corazón de la selecta calle Florida al 900 desde 1963.